F. Hodler

Erinnerung an die Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, Sommer 1917

Mit 16 Tafeln auf Mattkunstdruckpapier

von **Hans Trog**

1918 -:- Rascher & Cie., Verlag in Zürich

Herbert Gröger

Von Gerold Hunziker erhalten am 15. August 1917.

F. Hodler

Erinnerung an die Hodler-Ausstellung
im Zürcher Kunsthaus, Sommer 1917

von

Hans Trog

Mit 16 Tafeln
auf Mattkunstdruckpapier

Rascher & Cie., Verlag in Zürich
1918

Nachdruck verboten. — Alle Rechte vorbehalten.
Copyright by Rascher & Cie. Verlagsbuchhandlung
in Zürich 1918.

Druck von Hans Schatzmann, Horgen-Zürich.

Dr. Hans Schuler

zugeeignet.

Vorbemerkung

In acht Feuilletons der „Neuen Zürcher Ztg." — vom 8., 15., 22., 27. und 29. Juli, und vom 2., 5. und 12. August — wurde versucht, der Masse der in der Hodler-Ausstellung vereinigten Werke, rund sechshundert an der Zahl, einigermaßen Herr zu werden. Was für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers besonders wichtig, ja entscheidend zu sein schien, sollte dabei seinen besondern Akzent erhalten. Der Versuch wurde so günstig aufgenommen, auch von Künstlern, was ich wohl hervorheben darf, daß von vielen Seiten die Anregung und der Wunsch an den Verfasser herantrat, durch Sammlung dieser Feuilletons dem Los der raschen Vergänglichkeit aller Erzeugnisse der Tagespresse zu begegnen. Die Bedenken gegen ein solches Verfahren habe ich nicht leicht überwunden. Da auch die Abbildungen in erster Linie der Erinnerung an das unvergleichliche Ereignis jener Ausstellung dienen, ergab sich wenigstens eine Einheit von Wort und Bild. Am Text wurden nur wenige Retouchen vorgenommen; sie galten nirgends dem Inhalt, nur der Form. Auch hier wollte es das Büchlein nach den Worten Mussets gehalten wissen: . . . il y paraît, je le confesse, et j'aurais pu le corriger. Mais quand l'homme change sans cesse, au passé pourquoi rien changer?

Zürich, Ende Oktober 1917.

H. Trog.

1.

Von Besuchern der Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus kann man jetzt nicht selten das Wort „ergreifend" hören: der Eindruck sei ein ergreifender. Man fühlt sich, wenn man so vom Parterre, wo die wunderbarsten Zeichnungen beieinander hängen, emporsteigt zu dem vom heroischen Geist der Schweizergeschichte monumental erfüllten Vestibül des ersten Stockes, durch alle die Säle wandert, wo Altes und Neues und Neuestes friedlich sich begegnen, um dann im zweiten Stockwerk zu den Feierlichkeiten der Nacht und des Tages, der Eurhythmie und der Lebensmüden, der Heiligen Stunde und des Blickes in die Unendlichkeit zu gelangen — man fühlt sich ergriffen von bewundernder Ehrfurcht vor einer solchen künstlerischen Potenz, vor dieser fast unfaßbaren, nie abreißenden Arbeitskraft und Arbeitslust, vor dieser unbedingten Hingabe eines Menschen an seine Aufgabe, an seine Ideale. Ein wahrhaft grandioses Schauspiel menschlichen Wollens und Könnens, nie sich genugtuenden Mühens, strengster Selbstzucht. Man spürt hinter dem rein Künstlerischen eine ethische Kraft ersten Ranges.

Schade, daß die Anordnung der Bilder der Entstehungszeit nicht mehr Rechnung trägt; man wird gelegentlich in den Sälen chronologisch förmlich herumgeworfen. Für die weniger Unterrichteten entstehen dadurch wahre Verwirrungen, weil sie für die Kontraste zwischen Einst und Jetzt keine Uebergangslinien zu entdecken vermögen. Der große

chronologisch möglichst sorgfältige Katalog wird daher für den Besucher ein höchst erwünschter, weil durchaus notwendiger Führer sein.

In den Sammlungssälen A, B und C hängen eine Reihe von Arbeiten der Frühzeit Hodlers beieinander. Von der Zeit an, da der Siebzehn- oder Achtzehnjährige — 1853 ist bekanntlich das Geburtsjahr Hodlers — nach Genf gekommen war, um seiner Ausbildung zum Maler eine solidere Grundlage zu schaffen, als es ihm bis dahin vergönnt war. Ein freundliches Schicksal führte ihm Barthélemy Menn auf den Weg. Hodler weiß sich diesem Künstler, der ein ausgezeichneter Lehrer war, zur allergrößten Dankbarkeit verpflichtet. Eben lese ich in der Nummer der „Semaine Littéraire" vom 7. Juli, in einem Aufsatz Daniel Baud-Bovys („Notizen zur Hodler-Ausstellung in Zürich"), ein bezeichnendes Wort Hodlers über Menn: „er war nicht nur unser Meister, sondern ein Meister. Er besaß das Wissen und das innere Feuer, die Weisheit und die Leidenschaft, das Auge und die Hand. Ich verdanke ihm mein Bestes — le meilleur de moi-même. Man wird immer mehr verstehen lernen, welch große Rolle er gespielt hat." Heute lehrt Hodler selbst an der Ecole des Beaux-Arts in Genf: „Ich suche den Schülern etwas von dem heiligen Feuer mitzuteilen, das mir Menn vermacht hat." Er darf dies sagen; denn mit eigentlicher Begeisterung hört man von der Art, wie Hodler sein Lehramt ausübt, erzählen.

Vom Lernen hat Hodler, der zäh-beharrliche Berner, frühe schon hoch gedacht: das im Besitz der Zürcher Sammlung befindliche Selbstporträt von 1874, das unter dem Titel „Der Student" geht, wird stets zu den eigenartigsten Künstlerselbstbildnissen gehören. Todernst ist es diesem jungen Menschen mit dem Lernen; wie eine gestrenge Mahnung zum Respekt vor der Wissenschaft wirkt die erhobene Hand,

oder ist es eine Gebärde feierlichen Versprechens und Gelobens? Nur ein sehr besonderes Individuum wird sich so malen. Wieder finde ich bei Baud-Bovy ein aufschlußreiches Wort Hodlers: „Der, der am tiefsten nachdenkt, wird am weitesten kommen, wird bleiben; die andern sind die Herde." Und lebt in den beiden Selbstporträten, die dem erwähnten „Studenten" voraufgehen, nicht derselbe tiefe Ernst des Ausdrucks; vermitteln sie nicht ganz unmittelbar die Ueberzeugung, daß hier Einer sich darstellt, der es mit dem Leben und mit sich nicht leicht nimmt? Die Malerei in diesen drei Bildern ist schwer, dunkel, auf den starken, ja heftigen Gegensatz von Hell und Dunkel gestellt. Die Kraft des seelischen Ausdrucks — es sei nochmals betont — bleibt erstaunlich. Auf einem kleinen Interieurbild sehen wir den Zwanzigjährigen in seinem Atelier, die Arbeit an der Staffelei eben rasch, hastig, fast unwillig scheint es, unterbrechend durch eine frugale Magenstärkung. Es lodert in diesem merkwürdigen Bildchen der Frühzeit etwas von jener Leidenschaft zur Arbeit, welche ein Charakteristikum des Künstlers bis auf die heutige Stunde geblieben ist. Malerisch ist dieses Interieur mit seiner Skala von grauen, grünlichen, braunen Tönen und seinen Abstufungen in den Helligkeiten von einem merkwürdigen Reiz.

Wie in den beiden frühesten Selbstporträten hat der Maler das Bildnis seines Bruders August, von 1875, ganz knapp in ein steiles Hochformat gespannt. Das Bild geht unter der Bezeichnung „Der Schüler"; also, wie beim Studenten von 1874, richtet der Maler über das bloß porträtmäßig-Individuelle hinaus sein Absehen auf ein Typisches: wie der Student den ganzen heiligen Eifer des Wissensdurstigen eindrücklich machen soll, so der Schüler gewissermaßen die erste Berührung mit der geheimnisvollen Welt des Lernens; mit Ehrfurcht erfüllt sie ihn: wie ein sakrales

Geräte hält die rechte Hand den Gänsekiel (der farbig so vortrefflich als Helligkeit benützt ist), und die Linke ist emporgehoben (wie wir dies vom Studenten her kennen). Prachtvoll ist das Hinausblicken in die Welt aus den weitgeöffneten Augen. Auf Dunkelrot steht diese Halbfigur, die erstaunlich stark und tief wirkt und durch die Festigkeit und Klarheit der Formgebung und die breite Sicherheit der Malerei unbedingt imponiert.

Man weist bei einem solchen Werke gerne hin auf den Eindruck, den die altdeutschen Meister auf den jungen Maler gemacht haben. Gewiß: es lebt in diesem Werke des Zweiundzwanzigjährigen Geist vom Geiste der besten deutschen Kunst, sagen wir Dürers; und doch wird man keinen Moment versucht sein, von Nachahmung zu sprechen, so selbständig und persönlich ist alles gefaßt und durchgeführt. Im selben Jahre wie dieses Porträt des Bruders ist ja auch der unserer Sammlung als sehr kostbarer Besitz gehörige Schreiner gemalt worden; 8 Juin 1875 steht auf dem Bild, das wie ein meisterliches Präludium zu all den monumentalen Kraftgestalten wirkt, die uns Hodler in der Folgezeit geschenkt hat. Die derbe Hand, die fest das Handwerkzeug umklammert, würde mit derselben Energie das Schlachtschwert halten. Und am nötigen Reisläufertrutz fehlt es diesem Mitglied der Schreinersektion auch nicht. Gemalt ist das Bild süperb.

2.

Neben den männlichen Porträten der 1870er Jahre begegnen uns in der Ausstellung zwei weibliche von merkwürdiger künstlerischer Reife: das des Fräulein L., der sympathischen geistig lebhaften jungen Dame, von 1874, und das zwei Jahre später in Herzogenbuchsee entstandene einer Dame: beidemale die Gestalt stehend gegeben, dort ein Kniestück, hier ganze Figur, dort das Räumliche eliminiert, ein neutraler Fond, hier die Dame auf einem rotfarbenen Teppich in einem Zimmer (ohne weiteres Mobiliar) stattlich einherrauschend; dort wie hier ein schwarzes Seidenkleid, das durch die Reflexlichter ins Graue getrieben ist; in beiden Fällen das Motiv des Raffens des Kleides. Das Porträt der jungen Genferin ist dem der hablichen Berner Bürgersfrau im Sonntagsstaat an freier Geistreichheit der Auffassung und Faktur überlegen; aber in der festen Kraft seiner Erscheinung, in der breiten Bestimmtheit des Vortrags — wie meisterhaft ist etwa das Faltenwerk der Schleppe behandelt — wirkt das Berner Porträt höchst eindrucksvoll. Das Bildnis des an einem Tischchen stehenden mit der Schiefertafel beschäftigten Mädchens in sattem Schwarz, aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Berner Damenporträts, teilt mit diesem die künstlerische Klarheit und Festigkeit der formalen und farbigen Struktur; bemerkenswert, wie das genrehafte Motiv der Schreibtafel der Charakteristik des ernsten Kindes dienstbar gemacht ist.

Aus demselben Jahr 1876 sind noch einige Arbeiten, die für das ausgezeichnete Können des Malers laut zeugen; es seien herausgehoben der Halbakt des hlg. Sebastian mit dem mürben Leuchten der gelbbraunen Karnation, mit der an die großen Venetianer erinnernden Weichheit des zauberhaften Helldunkels, und die Frau auf dem Totenbett, das letztere kleine Bild eine Leistung von ganz wundervoller Delikatesse der Malerei in ihren Abstufungen des Weiß, in der Charakteristik des Stofflichen. Und dabei: welch ein Eindruck von still-feierlichem Frieden ist hier erreicht, wie intim-rührend bei aller strengen Sachlichkeit ist das Ganze gegeben. Man möchte in der Ausstellung unmittelbar zu diesem kleinen Meisterwerk jene Strickerin im Kuppelsaal stellen, die freilich vier Jahre später, nach der spanischen Reise entstanden ist und in bezug auf reine Malkultur ein Höchstes bei Hodler bedeutet — eine Sinfonie in Grau und Braun; dazu, malerisch prachtvoll verwertet, Schwarz (vor allem in der Jacke der Frau) und der leise Glanz des Kupferkessels; ein immer neuer Genuß, den Modulationen der Farbenwerte nachzugehen, zu verfolgen, wie das Licht durch diesen Raum wandelt; wie alles auf den Eindruck, nicht auf die Detailgenauigkeit hin angesehen ist. Man wird sagen: bei Velasquez hat Hodler das gelernt, im Prado. Aber in dem Interieur, das in Madrid entstanden ist, findet man diese köstliche Malarbeit nicht, jedenfalls nicht in diesem Maße. Und, wie erwähnt, die vor Madrid entstandene Frau auf dem Totenbett — man wird sich auch das Motiv merken — steht an Vollendung jener Strickerin nicht viel nach.

Vom Herbst 1878 bis Sommer 1879 war Hodler in Spanien, hauptsächlich in Madrid. Von zwei Werken, die vor dieser Reise entstanden sind, muß aber noch ein Wort gesagt werden. 1876 errang sich Hodler mit seinem Karton „Das Turnerbankett" einen ersten Preis bei einem von der

Société des Arts veranstalteten Wettbewerb; 1877/78 hat er den Karton in das umfangreiche Gemälde übertragen, das als Depositum in unsere Sammlung gelangt ist. Es war ein erster großer Wurf, und man sollte, will man gerecht sein, ihm nicht sowohl nachrechnen, was in Komposition und Durchführung weniger befriedigt, als sich immer wieder klar machen, mit welchem hohen künstlerischen Ernst hier ein Stück nationalen Lebens („Vaterlandes Festgebrause") angefaßt und zu einer aus der bloßen Episode zum typischen Moment vordringenden Darstellung gebracht ist. Das andere hier noch zu erwähnende Bild ist das Porträt der Madame Landolt (vom 1877). Was frappiert sofort an diesem Porträt? Die Strenge der ganzen Anordnung: kein kleinstes Ausweichen von der Vertikalen der Enface-Ansicht der sitzenden Halbfigur; genau symmetrisch sind die zusammengelegten Hände im Schoß disponiert. Eine feste, fast herbe Gesetzmäßigkeit organisiert dieses Bildnis. Auf klare, einfache Wirkung ist das Farbige gestellt: das graulich-schwarze Kleid, das nur durch die dunkelrote Rose als Schmuck belebt ist (es darf vielleicht auf denselben Klang von Schwarz und Rot auf dem geheimnisvoll faszinierenden Bild des Mädchens mit der Mohnblume im Oktogonkabinett des zweiten Stockes hingewiesen werden). Ungemein schön ist der Kopf behandelt: bei aller Vereinfachung von einer weichen Lebendigkeit der Karnation und einem wundervollen matten Glanz. Man denkt unwillkürlich an gewisse Partien der „Nacht", wie man für die streng gebundene Anordnung Analogien in Einzelgestalten findet, die erst ein Dezennium später entstanden sind. So ist dieses Damenporträt auf alle Weise ein vorwärtsweisendes, man könnte sagen antizipierendes Werk.

Die spanische Reise Hodlers. Von der Vorliebe französischer Künstler für das Land jenseits der Pyrenäen mag

Hodler in Genf oft gehört haben, wohl nicht zuletzt auch von der Bedeutung, die der spanische Aufenthalt für Manet gewonnen hat. Neun Monate weilte der Fünfundzwanzigjährige in Madrid und seiner Umgebung. Hat er im Prado kopiert? Ich weiß es nicht. Mühlestein in seinem umfangreichen Band über Hodler spricht viel von den Primitiven, die Hodler damals im Prado einen so tiefen Eindruck gemacht hätten, weit mehr als die großen klassischen Renaissancemeister. Wenn er uns nur genauer sagte, welche Primitiven. Vor Velasquez, also keinem Primitiven, hat der junge Schweizer Maler sicherlich oft und viel gestanden; seinen Ruhm hatten die französischen Künstler und Kritiker vernehmlich in die Welt hinausgerufen. Und was hat nun Hodler gemalt? Ein Selbstporträt aus jener Zeit hängt in der Ausstellung mit machtvoll dominierenden Augen. Dann weiche blonde Landschaften, über denen eine lichte Sonnigkeit liegt, wie sie der Landschafter Hodler vorher noch nicht besessen hatte. Wir sehen ja eine Anzahl dieser vorspanischen Landschaften: das große Waldinnere von 1873, in dem eine so tiefernste Andacht zur Natur sich offenbart und dessen Lichtpoesie einen stillen Zauber ausübt; dann den Hafen von Genf, aus derselben Zeit, mit den Schwänen auf dem Wasser, alles weit und weich, See und Ufer schön zusammenklingend; ferner zwei 1875 gemalte Landschaften aus dem Kanton Bern: in der Interlakener spielt Hodler die große dunkle Silhouette der Allee wirkungsvoll aus gegen den weiten klaren Himmel; breit und energisch heruntergemalt, dekorativ-impressionistisch gefaßt dann die Landschaft bei Langenthal, deren Himmel der Künstler wohl in spätern Jahren übergangen hat. (In bezug auf die Datierung des „Bernerhauses im Grünen" teile ich die Ansicht Dr. Wartmanns in der Einleitung zum großen Katalog.) Von 1878, also dem Jahre der Reise nach Spanien, die

Weiden bei der Jonction in Genf, eine Landschaft voll Kraft und Mark, ein Klang von Grün und Gelb, die Weidenstrünke mächtig vom hellen Himmel sich absetzend. Gegenüber dieser Landschaft wirken die spanischen viel weicher, duftiger, heiterer; das Atmosphärische ist ungemein fein gegeben; man atmet blaue Sonnigkeit. Auch ein Bild wie die Kuh nimmt an dieser Blondheit der spanischen Palette teil; sehr schön, wie hier die Berglinien den Rückenkontur des Tieres akkompagnieren. Dann ein merkwürdiges Bildchen: die Straße in Madrid: ganz impressionistisch notiert, von flimmernder Lebendigkeit. Man frägt sich unwillkürlich: Hat Hodler ein Bild wie Manets Rue de Berne im Schmuck des 14. Juli zu Gesicht bekommen? Oder ist diese farbig so geistreiche Impression Hodlers ganz unabhängig von jenem Werke entstanden? Die Frage würde natürlich die andere in sich schließen: War Hodler vor Madrid in Paris? Auf jeden Fall verdient dieses kleine Straßenbild (im Kuppelsaal) lebhhaftes Interesse. Daneben dann entsteht in Madrid das Uhrenmacheratelier — das contre-jour-Problem mag den Künstler dabei nicht in letzter Linie gereizt haben; wir wissen auch aus Dr. Widmers Hodler-Publikation (in den „Pages d'Art"), daß, laut Aussage des Malers, diesen der Ausblick aus dem breiten Werkstattfenster auf die helle Architektur, an der damals ein Gerüst stand, weit mehr angezogen hat als die Existenz dieser fleißigen Uhrmacher und ihres Prinzipals. Dieser Ausblick auf das stattliche gelbliche Bauwerk, auf dem eine Fahne weht, gehört denn auch unstreitig zu den besondern farbigen Reizen des Bildes: die helle, sonnige Luft, die draußen herrscht, ist fein kontrastiert zu dem Licht, dem durch das grüne Vorhänglein am breiten Fenster der Zutritt ins Atelier gestattet wird. Die symmetrische Anordnung der drei in Rückenansicht gegebenen Arbeiter wird man bemerken. Das Rot des Teppichs trägt

einen warmen Ton in das Bild. Dem Prinzipal des Uhrmacherateliers hat Hodler dann noch ein besonderes Porträt gewidmet; als eifrig Lesenden gibt er ihn im Profil auf gelbem Grund; das Bild ist flüssig gemalt und von einer weichen, etwas öligen Farbigkeit. Ob „Die Genesende" auch in Spanien gemalt wurde? Farbig ungemein pikant wirkt die Zusammenstellung der zwei verschiedenen Rot; das Physische wie das Psychische der Rekonvaleszenz ist fein charakterisiert; wie ausdrucksvoll sind die noch müden Hände.

Hodler kehrt in die Schweiz zurück. Im Kanton Bern, seiner engern Heimat, findet er für sein Schaffen reiche Anregungen: figürlicher und landschaftlicher Art. Es entstehen bei längern sommerlichen Aufenthalten in Herzogenbuchsee und Langenthal (beim Onkel) die beiden Bilder, die das Gebet in der Kirche schildern; und das Jahr 1882 bringt die mächtige Leistung des Schwingerumzugs.

3.

Eine kirchliche Szene beschäftigte zunächst intensiv den aus Spanien in die Schweiz zurückgekehrten Künstler. In seinem Heimatkanton drängte sie sich ihm auf, nicht in Genf. Es handelt sich um die Darstellung eines psychisch besonders ertragreichen Moments: des pfarrherrlichen Gebets und seiner Wirkung auf die bäuerliche Gemeinde. Eine Anzahl von Studien hiezu haben sich erhalten. Es sei hingewiesen auf die schöne des Predigers auf der Kanzel, mit dem Büchlein in der Linken, die Räumlichkeit durch eine seltsame weibliche Staffage als eine sehr weite charakterisiert, wie dies für ein ländliches Gotteshaus nie zutreffen würde. Dann sind einzelne Köpfe von aufmerksamen, andächtigen Hörern da. Auch das prächtige Porträt der Schwester ist in diesem Zusammenhang entstanden. In zwei Redaktionen liegt dann dieses „Gebet" vor: in einer umfänglichen Leinwand mit lebensgroßen Figuren und einem kleinern Halbfigurenbild im Breitformat. 1880/81 ist die Entstehungszeit des großen Bildes, das auf eine dunkle Skala angelegt ist. Das kleinere ist im Kolorit bedeutend aufgelichtet, was eher für seine spätere als für seine frühere Entstehung sprechen würde. Die ganze Szene ist auf dem Halbfigurenbild besser zusammengepackt, konzentrierter. Auf dem großen Gemälde merkt man der ganzen Komposition die gewaltige Anstrengung des Künstlers an, den Vorgang möglichst zu beseelen, Hauptakzente zu setzen und dabei doch physische und

psychische Gleichgewichte (wenn man so sagen darf) zu schaffen. Wie beim „Turnerbankett" soll die Wirkung des Wortes eines Einzelnen auf eine Versammlung geschildert werden: Einer steht Vielen gegenüber. Diesmal aber sucht Hodler dem Nachteil, daß der Einzelne, Sprechende auf der einen Seite den Hörenden auf der andern gegenüber völlig isoliert wird, dadurch möglichst abzuhelfen, daß er bei dem auf der niedrigen Kanzel betenden Pfarrer eine Gruppe organisiert, die zu den Personen rechts, die in den Kirchenbänken stehen, ein Gegengewicht bilden soll, und die eifrige Andacht des Pfarrers findet gleichsam ihr spezielles Echo in der gegen den Brauch von den übrigen Hörern rechts sich ablösenden Figur der Jungfrau, die ganz fromme Hingebung ist. Rein als Füllfigur hat links der während des Gebetes merkwürdigerweise sitzenbleibende Weißhaarige (der in Hemdärmel und barfuß in die Andachtsstunde gekommen ist) zu funktionieren; die Gestalt erfüllt diese Aufgabe kompositionell und nicht zuletzt auch farbig an sich sehr gut, aber etwas gar zu absichtsvoll („und man ist verstimmt"). Dem Licht ist eine wichtige Rolle im Bilde zugeteilt: es verbindet und hebt Entscheidendes heraus; es schafft zugleich Stimmung. Prachtvolle Gestalten stellt Hodler vor uns hin. Das Können in dem Bilde ist ein überaus großes. Wenn trotzdem kein eigentlich tiefer, mitnehmender Eindruck von ihm ausgeht, so liegt dies wie angedeutet darin, daß die schönen Einzelheiten sich trotz allen Bemühungen des Künstlers nicht zu einer zwingenden Bildeinheit zusammenschließen.

Auf dem Halbfigurenbild desselben Inhaltes rücken, wie gesagt, die Aktoren der Szene näher zueinander. Das Räumliche, dessen Veranschaulichung auf dem großen Bild für Hodler ein sehr wichtiges Anliegen war, spielt hier keine Rolle; aus der Plastik der Figuren resultiert der Raumeindruck. Wenig angenehm ist im Vordergrund das im ver-

lorenen Profil gegebene Mädchen: der Kopf wirkt ausschließlich als Lichtfläche, bleibt sachlich ganz indifferent. Die Farbenrechnung des Ganzen ist nicht ohne Härten, das Streben nach Aufhellung deutlich sichtbar (man denke nur an das Mädchen im weißen Kleid mit dem feurigroten Shawl).

Köstliche kleinere Arbeiten begleiten die Zeit der Entstehung der zwei Gebet-Bilder. Da finden wir die beiden Interieurs der Kaffeestube und der Temperenzwirtschaft — voilà le petit café pauvre où je mangeais pour quelques sous . . c'était tout à fait comme ça, je m'y retrouve: so hat sich Hodler in der Ausstellung zu Daniel Baud-Bovy geäußert (vgl. Semaine Littéraire vom 14. Juli); da die schon in anderm Zusammenhang erwähnte „Strickerin", den alten Mann in der Scheune (das Modell zu dem Weißhaarigen im großen Gebet), die geistreiche Impression „Kegelspieler", die zwei mächtig geformten Frauenköpfe mit dem dunkelblauen Gewandstück, wo der Zusammenhang von Kopf und Hals und Brust so prachtvoll fühlbar gemacht ist, dann das Porträt des am Boden auf dem Pelz sitzenden Mädchens, wo alles hell und licht klingt. Merkwürdig kontrastiert zu einer solchen deutlichen Konzession an den Impressionismus der Franzosen das gleichzeitige Selbstbildnis (von 1881), das den Titel „Der Zornige" trägt: es kehrt wieder zur dunklen Palette zurück; der Kopf leidenschaftlich nach vorn herumgeworfen und dem Beschauer entgegendrohend. Die Kraft des Ausdrucks wirkt faszinierend. Daß diesem Menschen die Darstellung einer Szene aus einem Emmenthaler Schwingerfest besser liegen mußte als die aus einer Kirchenandacht, kann nicht überraschen. Es geht denn auch von dem „Schwingerumzug" (1882) ein wahrer Strom überzeugender Künstlerkraft aus. Diesmal ein stolzes, ragendes Hochformat, und die ganze Komposition auf eine

zentrale Figur, den Sieger im Wettkampf, bezogen; diese klar und scharf herauszuheben, zum Helden des Ganzen zu machen, darauf kam es Hodler in erster Linie an. Daß ihm dies nicht auf den ersten Anhieb gelungen ist, mag die farbig so entzückend geistreiche Studie in unserer Ausstellung lehren. In der endgültigen Fassung ist der feste, enge Zusammenhang zwischen den drei den Zug eröffnenden Mannen und dem im Triumph einhergetragenen Schwingerkönig erreicht: der Fahnenträger setzt mit seiner Fahne den Akzent auf die Hauptperson. Wie auf alle Weise für einen festen symmetrischen Rahmen des Vorgangs gesorgt ist, wie Vertikale und Horizontale das Ganze gliedern und klären, das bedarf hier näherer Ausführung nicht. Diese Elemente aber sind es, die diesem Werk in Hodlers Schaffen eine so bedeutsame Stelle für alle Zeiten anweisen. Hand in Hand mit dieser strengen, architektonisch gefügten Komposition geht in dem „Schwingerumzug" eine Formensprache von einer Dichtigkeit und Energie, wie es vorher in diesem Grade nicht vorkommt. Man gebe sich nur etwa Rechenschaft darüber, wie hier die Kleider durchgebildet sind, was für eine Kraft des formalen Ausdrucks im Faltenwerk steckt, wie groß das alles gesehen ist. Man erhält im Gegensatz zum „Gebet", wo die Oelmalerei sich keinen Moment verleugnet, hier, wo alles hell geworden ist, unabweisbar den Eindruck, einem freskomäßig empfundenen Wandbild von monumentalem Ausmaß gegenüberzustehen. Ein Neues fängt mit diesem Bild bei Hodler an. Von hier aus führt ein direkter Weg zu den Männergestalten, die für die Genfer Landesausstellung entstanden sind, und zu den Marignano-Kiegern, aber auch zu jenen streng und groß gefaßten Einzelfiguren von Sitzenden, welche den „Enttäuschten" präludieren. Erdgeborne Kraft lebt im „Schwingerumzug". Und alles Kleinliche, Genrehafte ist in

diesem Werke, das dem Schacht nationalen Lebens und Wesens enthoben ist, völlig fern geblieben. Ein vaterländischer Stoff wurde durch einen großen Künstler monumental ausgedeutet und geformt. Man sehe sich in unserer ganzen Schweizerkunst um, ob wir in dieser Hinsicht dem „Schwingerumzug" etwas an die Seite zu stellen haben. Eine virtuose Langweiligkeit wie Girons „Schwingerfest" kann als Vergleichsobjekt gute Dienste tun, um klar zu machen, was Künstlergröße bedeutet.

4.

Wir sehen aus der Zeit unmittelbar nach dem „Schwingerumzug" ein Selbstporträt in der Ausstellung — der Katalog hat es erfreulicherweise reproduziert —, das von einer ganz imposanten Größe und Kühnheit der Auffassung und zugleich von einem Vortrag ist, den man als durchaus frescohaft empfindet; Bart und Haupthaar sind zu einer wuchtigen Dunkelheit zusammengeschlossen, aus der die lichten Flächen von Wange und Stirn herausleuchten; das Auge mächtig; alles deutlich über das rein Porträtmäßige hinaus gesteigert. Das ist schlechthin großer Stil. Inbezug auf erstaunliche Ausdruckskraft steht dieser Kopf direkt neben dem sogen. Geschichtschreiber (im Saal A, wo die dunkeln Frühbilder hängen), dem Pendant zu dem Philosophen, aber diesem bedeutend überlegen; und von der fast unheimlichen seelischen Intensität dieses seltsamen hockenden, das scharf Beobachtete niederschreibenden Menschen führt, wie mir scheinen will, die Linie sehr direkt zu der Zentralfigur der „Nacht", dem in Todesangst schreckvoll erstarrt den dunklen Eindringling abwehrenden Schlafentrissenen. Es gibt aus jenen 1880er Jahren noch einen solchen ins Machtvolle stilisierten Kopf, den des sog. alten Schweizers (auf dem hintern Podest des Mittelsaales): wie Flammen züngeln und zucken die Haare, zu Büscheln fest zusammengefaßt; zu diesem leidenschaftlich krausen Haarwerk dann die ehernen Formen des Kopfes, die Partie über den Augen von einer strengen Ener-

gie, als gelte es, ein Moseshaupt zu bilden. Wir begegnen diesem Kopf auch sonst. Er dürfte doch wohl schon der Zentralfigur des sinnend emporblickenden alten Architekten auf dem die Architektur versinnbildlichenden Karton zugrunde liegen, der 1881 mit einem zweiten der Geometrie gewidmeten für einen Wettbewerb der Eidgenössischen Technischen Hochschule entstanden ist (über den man eigentlich gerne einmal aus den Akten des Polytechnikums Genaueres erfahren möchte). Von diesen beiden Kartons (auf denen Hodler später den Himmel übermalt hat, weshalb aus diesen Wolkenrhythmisierungen keine stilistisch falschen Schlüsse gezogen werden dürfen) wäre — im Vorbeigehen — soviel zu bemerken, daß sie nicht zuletzt von dem Willen Hodlers, den Raum möglichst klar zu gestalten, den Gruppen die stärkste Rundung und Körperlichkeit zu verleihen, Zeugnis geben. Das verleiht ihnen eine gewisse gemessene Kühle; aber, davon abgesehen, wie würdevoll ist eine Gestalt wie die erwähnte des stehenden Architekten, dem der Aufblick in die lichte Höhe Bedürfnis und Stärkung ist; wie schön abgewogen ist die Gruppe der zwei Jünglinge mit dem Alten auf der „Geometrie"; und dann: wie glaubhaft fest ist auf dem Geometrie-Karton das kühn geformte Felsmassiv durchgeformt, dem die Jünglinge mit Meßlatte und Storchschnabel auf den Leib rücken. Die zeichnerische Kraft ist überall eine bewundernswerte.

Unzweifelhaft aber, um auf unsern „alten Schweizer" zurückzukommen, finden wir das Modell wieder auf dem Bild „Der philosophierende Arbeiter": durch die wundervolle Kraft des Konturs, durch das klare Betonen der Vertikale und der Horizontale wird dieses Werk mit einem Schlag aus dem Bereich des bloßen Genrebildes zu einer seltsamen Größe emporgehoben. Auf der markigen Zeichnung im Parterre des Kunsthauses (Sitzungszimmer), die eine erste Fassung des Bildmotivs

bringt, steht, von des Künstlers Hand geschrieben, Un regard dans l'éternité: der Blick des Schreiners ist nach oben gewandt (wie der des Architekten auf dem Polytechnikumskarton); ein Kindersärglein steht am Boden: vom Gedanken an den Tod steigt der Geist empor zum Gedanken an die Ewigkeit. Im Bild verzichtet Hodler vollständig auf diese sentimentalen Zusammenhänge: der Kopf ist gesenkt, der Blick richtet sich nach innen, statt nach oben; mitten in der Arbeit (ob an einem Sarge oder an sonst etwas, bleibt völlig offen), hat etwas das Nachdenken des Alten geweckt. Der tiefe Ernst, der die Zeichnung erfüllt, hat durch die größere, strengere, innerlichere Fassung und Formung im Bilde (man sehe auch, wie das Räumliche vereinfacht worden ist) einen noch stärkern und tiefern Ausdruck gefunden. Nebenbei bemerkt: die Schönheit der Malerei mit ihren reichen Braun-Nuancen wird niemand übersehen; auch rein malerisch ist alles auf eine einfache, einheitliche Formel gebracht. Ohne allen sublimen Gedanken, rein nur seinem Handwerk hingegeben, ist der ehrsame, fleißige Schuster in seiner Werkstatt dargestellt — ein Interieur von vollkommener räumlicher Klarheit, in dem das Licht wohlig wandelt. Ganz sachlich-liebevoll wird hier eine Existenz geschildert, ohne jedes novellistische Nebengerüchlein. In der künstlerischen Entwicklung Hodlers, wie sie ihm Schicksal war, bedeutet der nachdenkliche Schreiner gegenüber dem emsigen Schuhmacher einen bedeutsamen Schritt vorwärts; die Faktoren dieses Fortschrittes heißen: die Absage an das gehäufte realistische Detail, die Konzentration auf das Allernötigste der Raumdarstellung, der unbedingte Prinzipat der menschlichen Gestalt. Interieurs in dem ausführlichen Sinn der Schreinerwerkstätte kommen, so viel ich sehe, bei Hodler später nur noch in dem Porträt des Stechers Desboutin vor, als dessen Entstehungsjahr 1891 angegeben wird; bei der „Näherin", die

nach dem Schuster entstanden sein mag, ist die Rechnung eine wesentlich luminaristische; wo aber sonst künftig Interieurs auftreten — wie etwa bei der Frau „im Wartezimmer", bei „Mutter und Kind", der „Schlafenden", den einzelnen sitzenden bäuerlichen Männern —, sind sie von der größten Simplizität, und es ist gerade nicht die Raumillusion, auf die das Absehen geht. Auch nicht im Porträt des Gelehrten Young.

Mehrere größere Figurenbilder sind im Laufe der 1880er Jahre in Genf entstanden; aus Wettbewerben sind einige von ihnen hervorgegangen, d. h. also nicht aus völlig freier künstlerischen Wahl des Vorwurfs. Dahin gehört das ins Genfer Museum gelangte Bild „Müller, Sohn und Esel" (Hodler mag die alte Geschichte, welche die Wahrheit illustrieren soll, daß man es niemals allen Menschen recht machen kann, in der Version der Fabeln Lafontaines kennen gelernt haben); ein Teilstück dieses geistreichen Bildes lernen wir in der Ausstellung kennen, die prachtvoll flüssig gemalte, auf feine graue Töne gestellte Studie des Müllers auf dem Esel, neben dem der Sohn marschiert; dieses Teilstück wirkt wie ein fertiges, in sich abgeschlossenes Bild, zu dem man sich keine weitern Gedanken zu machen braucht. Das große Gemälde zeigt bekanntlich noch die pikant-muntere Gruppe der Frauen, die den Eselreiter durchhecheln, wodurch dann erst das Inhaltliche des Bildes für den Wissenden klar gemacht wird. Gerade dieses scheint aber den Künstler nicht übermäßig interessiert zu haben, was für seine Stellung solchen novellistisch zugespitzten Stoffen gegenüber recht charakteristisch ist. Zum Eselreiter haben wir in der köstlichen Zeichnung der Mère Royaume auf dem Maultier ein heiteres Pendant. Ganz anders geartet war dann die Aufgabe, die Calvin zum Zentrum hatte. Dieser „Calvin im Hofe der Genfer Hochschule" ist unstreitig eine sehr

interessante Arbeit, obwohl der rein ästhetische Genuß kein sonderlich großer ist. Beachtenswert ist vor allem die Aufreihung der fünf Männer, mit Calvin als streng lehrender, ruhig-bestimmter Zentralfigur. Das Fünfer-Schema kehrt dann später wieder — in den Enttäuschten, der Eurhythmie, dem Tag, und bekanntlich noch bis in die neueste Zeit hinein. Nur darf man sagen, daß auf dem Calvin-Bild diese fünf diskutierenden Männer im Talar etwas nach Pose aussehen, nach Theaterpose, als ob die Fünfe zu einem Quintett ausholen wollten; und der Hof mit dem Rot des Daches läßt auch den Gedanken an eine Bühnendekoration nicht völlig abweisen. Daß durch eine tiefe künstlerische Umbildung aus diesen feierlichen und eifervollen Theologen schließlich die von des Lebens Bitternissen gezeichneten Enttäuschten in ihren schwarzen Gewändern herauswuchsen, das scheint mir die Hauptbedeutung dieses Calvin-Bildes auszumachen. Die Askese brauchte Ferdinand Hodler nicht erst auf dem Umweg über Jean Calvins Rigorismus kennen zu lernen.

5.

Es gibt einen imponierenden Begriff von Hodlers vielseitigem Können und der Leichtigkeit seiner Einstellung auf sehr verschieden geartete Themata, wenn man sieht, wie im selben Jahr 1884 neben dem philosophierenden Arbeiter und dem Calvin der zornige Krieger und die Zwiesprache mit der Natur (Le Dialogue intime) entstehen. Der Krieger, der über die blutige Walstatt hin grimmig nach neuen Feinden ausschaut, mit denen er seine Rechnung ebenfalls begleichen wird — und der nackte Jüngling, der fromm und still seine adorierenden Gefühle der Natur kund tut: man kann sich einen größern Kontrast kaum denken. Eine Einzelfigur in die Landschaft gestellt: so würde in einfachster Formel beidemal der Vorwurf lauten. Die Lösung in beiden Fällen ist dadurch prinzipiell verschieden, daß beim Krieger die Gestalt in ihrer ganzen obern Partie vom Himmel sich scharf abhebt, während die Jünglingsgestalt vollständig in die grüne Natur eingebettet ist. Bei aller Festigkeit der Umrisse geht von dem zornigen Krieger doch nicht jener Eindruck von felsenhafter Kraft aus, den Hodler dann später in seinen Kriegerfiguren erreicht hat. Es mag das auch zusammenhängen mit dem ganzen farbigen Charakter des Bildes: dem Oelgemäldehaften, wie es z. B. die drei Zugseröffner auf dem Schwingerbild durchaus nicht aufweisen. So kommt eine gewisse Weichheit in das Kriegerbild (auch der abendrötliche Himmel unterstützt diesen Eindruck),

die der kraftstrotzenden martialischen Figur Eintrag tut. Beim Jüngling, der mit der Natur Zwiesprache hält, ist der feste Zusammenschluß von Gestalt und Unwelt noch nicht gewonnen. Man sieht wohl, welches Studium Hodler auf die hochgeführte Schichtung der Pläne verwandt hat, um der Tiefenwirkung entgegenzuarbeiten und der flächig ausgebreiteten Figur einen möglichst flächigen Hintergrund zu schaffen; man wird auch bemerken, wie überall Bedacht darauf genommen ist, daß eine klare Gliederung nach Wagrechten und Senkrechten entsteht. Aber die Figur selbst verwächst nicht recht mit dem Grund; auch das Bewegungsmotiv des Jünglings scheint mir von Zaghaftigkeit, man möchte fast sagen Lahmheit nicht frei zu sein. Was aber dieses Werk trotz allem so sympathisch, fast rührend macht, das ist die stille Reinheit der Stimmung, die in ihm so delikat zum Ausdruck kommt. Es ist im Zusammenhang mit diesem „Dialogue intime" mehrfach schon der Name des Puvis de Chavannes genannt worden: zu der Art, wie die Figur ins Profil gestellt, die Gebärde entfaltet, nach einer reliefmäßigen klaren Wirkung gestrebt ist: zu ihr würde man gerade in den Pantheon-Wandgemälden des Franzosen mehr als eine Parallele finden, und der Klang von ruhiger Schönheit und Abgewogenheit, der in den Geschichten der hlg. Genoveva uns entgegenkommt, mag auch auf Hodler seinen Eindruck nicht verfehlt haben. Und doch hat in Erfindung und Empfindung das Werk sein Eigenstes von Hodler selbst empfangen; im Saal, wo das Bild hängt, sieht man die weibliche Gestalt, die die Vereinigung mit dem Unendlichen verkörpert: ohne die „Zwiesprache mit der Natur" wäre sie nicht denkbar. Das sind Dinge, die mit Puvis de Chavannes gar nichts mehr zu tun haben — weder künstlerisch-formal noch seelisch.

Die strenge, einfache Größe, auf die Hodler in Bildern

wie den erwähnten immer bewußter ausgeht, zeigt sich in der folgenden Zeit immer entschiedener. Es sei hingewiesen auf die beiden Bilder „Mädchen mit Narzisse“ und „Bildnis Frl. Duchosal“: wie da über allen farbigen Reiz hinaus in der ganzen Anordnung mit der Blume ein Element bewußter stilistischer Bindung zutage tritt. Aber auch auf die Gemmilandschaft, wo alles mit einer so erstaunlichen Energie gesehen und geformt ist. Trotzdem wirken dann zwei Werke wie „Das mutige Weib“ und „Die Lawine“ (1886, 1887) als Ueberraschungen, weil in ihnen die menschliche Gestalt wie die Natur mit einer künstlerischen Lebensfülle ausgestattet erscheinen, neben der alles Frühere unwillkürlich verblaßt. Die Frau, die im Kahn den Wellenbergen sich entgegenstemmt, ist gespannter Muskel vom Hals bis in die Ferse; man erlebt hier das Funktionieren aller Gelenke mit einer Intensität, die nur an Einen noch denken läßt, der solches zustande bringt, an Michelangelo. Und wie nimmt das ganze Faltenwerk teil an der ungeheuren Spannung der Gestalt. Bewundernswert, wie völlig klar Hodler die Gestalt zu entwickeln verstand; wie die Silhouette zum sprechendsten Leben kommt; wie die ganze Szene flächig ausgebreitet ist, ohne daß irgendwie der Vorwurf des Unnatürlichen erhoben werden könnte. Die höchste Momentaneität verbindet sich hier in erstaunlicher Weise mit dem Eindruck monumentaler Größe. Der Mensch im heldenhaften Kampf mit den Elementen, mit den Verderben drohenden Mächten: das wird in diesem Bilde wahrhaft symbolisch wirkendes Ereignis. Von irgendwelchem genrehaften Charakter des Motivs als solchen kann angesichts dieser großen Formgesinnung nicht mehr die Rede sein.

In ihrer Art ebenso groß ist die Landschaft „Die Lawine“. Ich erinnere mich noch, wie Ende der 1890er Jahre, als sie in Basel ausgestellt war, man eines Tages

einen Lorbeerkranz unter dem Bilde aufgehängt fand mit der Beischrift „Drei Maler dem Künstler". Die Huldigung machte damals großen Eindruck, wie übrigens auch das Bild selbst. Es ist ein ganz wundervolles Werk: in seinem ganzen Aufbau, in der Eindringlichkeit der Naturanschauung, in der leuchtenden Schönheit seiner malerischen Behandlung eine Schöpfung aus einem Guß. Auch hier, wie bei der Frau im Kahn, wird ein momentanes Geschehen geschildert: eine Lawine ist eben heruntergesaust; an dem Schneegesprühe wird das sichtbar. Hodler verwendet es malerisch prachtvoll. Aber man denkt nicht sowohl an das flüchtige Phänomen als an das Feste und Dichte der ganzen Naturszenerie; und der siegreiche Durchbruch des lebendigen Baches durch die mächtigen Schneemassen wirkt dramatisch anregend wie das Sichbehaupten der trotzigen Kraft der Rudernden gegenüber den Wassermassen.

Von diesen zwei Werken aus tritt man vor die „Nacht", von 1890, wie aus den Propyläen in den Tempel: sie sind unlöslich mit ihr verbunden, formal und als Malerei. Vor allem aber in der großen künstlerischen Gesinnung. „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen." So steht's im „Vermächtnis".

6.

Zur „Nacht" scheint sich kein Vorbereitungs- und Studienmaterial erhalten zu haben wie dann zu den „Enttäuschten" und „Lebensmüden". In der Ausstellung wird man etwa eine farbig geistreiche kleine Arbeit wie das schlafende Mädchen, das in der Zürcher Sammlung seinen bleibenden Platz erhalten wird, ferner den großen Akt des liegenden Mädchens (im Kuppelsaal), eine ausgezeichnete Malerei von sprühender Frische, in Zusammenhang mit der „Nacht" bringen wollen; aber in das Entstehen dieses Werkes eröffnen sie keinen Einblick; sie bewegen sich nur ganz äußerlich und ungefähr in dessen Stoffgebiet. Im übrigen steht die Nacht ohne alle direkten Vorboten, im einzelnen oder in der Komposition, wie ein Wunder überraschend, überwältigend vor uns. Die Schöpfung des Siebenunddreißigjährigen, aus voller Reife des Könnens, aus der Fülle künstlerischer Gestaltungskraft, aus der Tiefe Symbol schaffenden innern Erlebens heraus; die souveräne Besitzergreifung zeitlos großer Kunst. Hätten wir von Hodler nichts als dieses Bild, er würde als Künstler nicht mehr vergessen werden können. Das zweitschönste Gemälde, das ich kenne, meinte jüngst ein tüchtiger Maler im Kunsthaus. Das erstschönste wüßte er nicht so sicher namhaft zu machen.

Das Gebundene, fest Geordnete der Komposition springt sofort in die Augen. Man könnte von dem Schema der Quincunx sprechen, d. h. der Anordnung der fünf Augen

auf der Würfelfläche; die ausgestreckten Gliedmaßen der Schlafenden forderten freilich zu ihrer ungehemmten Entfaltung das breitgedehnte Rechteckformat. Aber es bleibt die Disposition der Betonung der vier Ecken und der Mitte. Der einzelnen Schlafenden links antwortet in der Diagonale ein einzelner Schlafender; der Gruppe des Paares rechts unten die Dreiergruppe links oben. Die Momente der Ruhe in den Ecken erhalten ihren dramatischen Kontrast durch die Zentralgruppe: in den Schlaf dieses Mannes ist ein Furchtbares getreten, das ihn aufgeschreckt hat zur angstverkrampften Abwehr. Wer ist diese unheimliche schwarz vermummte lastend kniende Gestalt? Nicht bloß ein harmloses Sinnbild des Alpdrückens; der Eindringling ist der dunkle Tod. Der Künstler selbst, wie ich aus sicherm Berichte weiß, hat darüber ganz klar sich geäußert: der Gedanke an den Tod, an das nicht mehr Erwachen aus dem nächtlichen Schlaf habe ihn zu jener Zeit aufs quälendste verfolgt — venit mors velociter. Schlaf und Tod sind Geschwister. Ein psychisches Erleben, aus mancherlei bittrer Lebenserfahrung geboren, hat durch die Ausdrucksmittel der Kunst bleibende Gestalt und Gewalt gewonnen.

Es lockt hier zu einer kurzen Digression. Der Tod spielt in der Kunst Hodlers eine seltsam ergreifende Rolle. Man weiß es aus seinem Leben: er hat den Tod frühe schon in seiner nächsten Nähe als furchtbaren Allgewaltigen kennen gelernt. Im Oktogonkabinett des ersten Stockes hängt die unerbittlich realistische Studie nach einem toten Mann. Von der Frau auf dem Todbette, dem köstlich gemalten Bild aus demselben Jahr wie jener tote Bauer, den der junge Hodler rasch in einer Scheune, wohin die Leiche gebracht worden war, als willkommenes Studienobjekt fixiert hatte, — von ihr ist schon in anderm Zu-

sammenhang die Rede gewesen. Daneben enthält nun aber die Ausstellung noch ein volles Dutzend Arbeiten — Gemälde und Zeichnungen aus den letzten Jahren —, deren Inhalt eine Sterbende oder Tote abgibt. Es sind sozusagen ausnahmslos Schöpfungen von einer wahrhaften künstlerischen Größe: die erstaunlichste Objektivität des Künstlers, der sich gewissermaßen nicht genug tun kann in der Ergründung des physischen Phänomens, und der immer neue rein künstlerische Probleme nach Form und Farbe in seinem makabren Vorwurf entdeckt, empfängt durch ein geheimnisvolles, in Worte kaum zu fassendes und doch, wie mir scheinen will, deutlich fühlbares Fluidum von innerer Ergriffenheit Hodlers vor diesen Leidens- und Sterbebetten einen seelisch mitschwingenden Ton. An einer nachdenklichen Stelle in Sur l'eau hat Maupassant vom dédoublement und seinen Qualen kundig beredt gesprochen; alles wird dem Künstler Objekt der Beobachtung, Stoff seines Berufs. Aber letzten Endes wird für die Intensität der Wirkung eines Kunstwerkes doch wohl von entscheidendem Gewicht sein, daß wir durch alle Objektivität hindurch etwas, ein Unwägbares freilich, von der Seelensubstanz des Schaffenden verspüren. In Hodlers Todesbildern verleugnet es sich nicht.

Auf die Schönheit der Malerei in der „Nacht" — um auf diese zurückzukommen — braucht wohl nicht besonders hingewiesen zu werden. Die schlecht Beratenen, die Hodler das Malenkönnen mit verblüffender Keckheit absprechen — Hausenstein, in seinem sonst so vielfach anregenden Buche „Die bildende Kunst der Gegenwart", nennt Hodler arm an Malerei, bar der Kultur der Malerei und der Farbe — haben die „Nacht" sicherlich nie gesehen; sonst müßte man an ihnen irre werden. Sachen wie die Schlafende vorn links, die Rückenfigur rechts sind rein malerisch runde Meisterstücke, zu denen sich die besten französischen Meister

der Farbe bekennen dürften. Wundervoll ist die farbige Gesamtstimmung – der stahlblaue Nachthimmel über der weißen Felslandschaft – einer Traumlandschaft, wie sie nur eine erhabene Phantasie findet –, dazu die feierlichen dunklen Akzente der Tücher, aus denen die Karnation mit mattem Glanz herausleuchtet: bei jeder neuen Betrachtung wird der rätselhafte Zauber dieses Farbenklanges ein neuer, tieferer. Man wird nicht übersehen, wie Hodler hier so gut wie beim „mutigen Weib" und vorher beim „Dialogue intime" der Tiefenwirkung des Bildes entgegenarbeitet, das Räumliche zugunsten des Flächigen zurückdrängt. Er geht auf seinen spätern Werken diesen Weg immer konsequenter. Deshalb wird auch die dekorative Schlagkraft eine immer größere. In bezug auf das dekorative Sichtbarmachen kann sich die „Nacht" mit den folgenden großen Werken noch nicht messen.

Gegenüber der „Nacht" hängt in unserer Ausstellung ein anderes Breitbild, in dem Ruhen und Schlafen ebenfalls ihre Darstellung finden, freilich in einem ganz andern Zusammenhang; dort war's Schlaf und Tod, hier Schlaf und Liebe. Wie zahm wirkt das Bild von 1890 im Vergleich mit dem aus dem ersten Dezennium dieses Jahrhunderts; wie ungeheuer ist die großdekorative Haltung des Ganzen gesteigert worden. Hodler findet, wie D. Baud-Bovy in der „Semaine Littéraire" jüngst erzählte, in der „Nacht", verglichen mit seinem spätern, heutigen Stil – er exemplifiziert dabei mit den fünf Frauen des „Blicks in die Unendlichkeit" – noch ein anekdotisches Element. Er mag dieses nicht nur etwa in der Mittelgruppe sehen, sondern in der ganzen Behandlung des Körperlichen, die sich der Natur ganz anders eng und intim anschließt, als dies später der Fall ist, wo eine freie, souveräne Umsetzung des Naturbildes ins Uebermenschliche, ins unbedingt

Monumentale erfolgt ist. Mit dem „Tag" von 1900 beginnt dieser neue Stil, der dann, zu immer größerer Wucht, auch im Farbigen, getrieben, der für den Künstler maßgebende geworden ist. Und wenn man das Paar rechts auf der „Liebe" (dem Diptychon, wie man das große Bild bezeichnen kann) mit dem rechts auf der „Nacht" vergleicht, so wird auch in bezug auf die ganze Fassung der Szene verständlich, was Hodler auf der „Nacht" noch als anekdotisch erscheint gegenüber der gewaltigen formalen Vereinfachung und der damit Hand in Hand gehenden Typisierung, die in der „Liebe" Ereignis geworden sind.

Noch Eins: es ist auch ein seelisch anders orientierter Mensch, der den „Tag" und die „Liebe" geschaffen hat. Die rauschenden Farben des Lebens haben über das Schwarz gesiegt.

7.

In Bezug auf eigentliche Stilisierung der menschlichen Gestalt bedeuten „Die Enttäuschten" und „Die Lebensmüden", die bald nach der Nacht und aus derselben wesentlich dunkel verhängten Lebensstimmung heraus geboren sind, — ils racontaient, je pense, que ma vie n'était pas couleur de rose, meinte Hodler zu D. Baud-Bovy — einen entschiedenen Schritt vorwärts. Wie streng und gebunden ist alles geworden, zu welcher unbedingten Einheitlichkeit ist die ganze Melodie dieser fünf Sitzenden organisiert; man möchte nicht die kleinste Verschiebung wagen, ohne das Gleichgewicht zu stören. Von einer ehernen Bestimmtheit ist die Form. Wie groß und energisch sind z. B. die Haare behandelt; auf weite Distanz ist alles berechnet. Das Prinzip der symmetrisch-parallelen Aufreihung mit annähernd gleicher Kopfhöhe wird klar durchgeführt. Obschon alles aus der Fülle des sorgsamsten Naturstudiums geschöpft ist, sind diese Köpfe und Leiber aus allem Zwang des Naturalistischen in eine Welt des typisch Bedeutsamen emporgerückt worden. Die ernste Größe der Gewandbehandlung ist nur die selbstverständliche Folge der monumentalen Gesinnung. (Wie das Thema der Enttäuschten zu dem der Lebensmüden variiert worden ist, wie an die Stelle dumpfer Verzweiflung, die den Kopf nicht emporzuheben wagt, eine bitter-stumme Resignation tritt, die dem Rückgrat wieder Halt gibt, selbst dem des am härtesten Mitgenommenen im Zentrum — ein

Stimmungswechsel, der auch im Hellwerden der Gewänder seinen symbolischen Ausdruck fand: darauf soll nur im Vorübergehen hingewiesen werden. Ein neuer Rhythmus ist in das Ganze gekommen.)

Es gehört nun zum Instruktivsten, in der Ausstellung verfolgen zu können, wie diese zwei Bilder gewissermaßen aus dem Alltag herauswachsen, freilich aus einem Alltag, der schon durch den streng ordnenden und gliedernden, ausscheidenden und verdichtenden Stilwillen des Künstlers hindurchgegangen ist. Der zusammengesunkene alte Bettler, den das Winterthurer Museum als kostbaren Schatz besitzt, gehört in diesen Zusammenhang wie der den Kopf (mit dem steifen Hut) über die Stuhllehne legende Mann, über den das trunkene Elend gekommen ist, und der Stelzfuß, und es gehören hieher die wie diese beiden isoliert mitten ins Zimmer gesetzten weinbäuerlichen Männer, die in ihrer symmetrischen Anordnung, in der festen Klarheit der Formgebung, in der außerordentlichen Energie ihrer Umrißlinie einen Charakter von Größe erhalten, der in jeder Weise aufschlußreich ist für die künstlerische Gesinnung, in deren Disziplin Hodler sein Schaffen gestellt hatte im Hinblick auf die großen Werke, die seinen Geist erfüllten und als das über alle Lebensnot unverzagt emporgehaltene Ideal sein Dasein reich machten.

Zu dem „Auserwählten", dem Elu, bringt die Ausstellung eine Reihe von Studien; auf das Bild selber, das ich noch im Frühjahr 1914 in Wien zu sehen Gelegenheit hatte, mußten wir leider unter dem Zwang der Zeitverhältnisse verzichten. Die Komposition hat ihre besondere Feierlichkeit. Das seltsame schwebende Stehen der weiblichen Engel kennt jedermann; etwas bewußt altertümlich-Hieratisches kommt dadurch in diese Gestalten (von denen wir zwei einzelne von delikater Farbenschönheit im Kunsthaus finden); die

Vertikalen der sechs Engel, die in halber Ellipse um das vor seinem Lebensbäumchen fromm knieende Knäblein angeordnet sind, wirken ungemein streng, ganz architektonisch pfeilerhaft. Wie lange sich Hodler gemüht hat, bis er für den Knaben die endgültige Form nach Haltung und Ausdruck gefunden hatte — ganz naiv-vertrauendes Hingegebensein —, das lehren die zahlreichen Studien, von denen bekanntlich eine Anzahl besonders charakteristischer in unsere Kunstsammlung als Depositа der Gottfried Keller-Stiftung gelangt sind.

Es ist angesichts dieses „Auserwählten" viel von gewissen Zusammenhängen Hodlers mit den französischen mystisch überhauchten Rosenkreuzern gesprochen worden; man hat auch vor allem von diesem Bild aus Anlaß genommen, von der Einwirkung des englischen Präraphaelitismus auf Hodler zu sprechen. Man wird gut tun, diese seelischen und künstlerischen Relationen nicht zu überschätzen. Schon deshalb nicht, weil das Bild im Oeuvre des Künstlers doch vereinzelt dasteht; diese sechs geflügelten Gestalten sind, soviel ich sehe, ohne Nachfolge geblieben; das Stehen und Gehen auf der „wohlgegründeten, dauernden" Erde wird nie mehr zugunsten einer Aufhebung des Schwergewichtes verlassen. Dann aber würde es doch ungemein schwer halten, etwas in der mystisch orientierten französischen Kunst oder im Schaffen eines Burne-Jones und Rossetti beizubringen, was diesen merkwürdig strengen, großgearteten sakralen Einschlag und diese unbedingte Selbständigkeit der Konzeption hätte. Bei aller stillen, regelmäßigen Anmut der weiblichen Köpfe sind wir doch weit weg von dem träumerisch-Weichen, ja Süßlichen der Präraphaelitenköpfe. Und vor allem: der Stil, der das Ganze durchdringt und bestimmt, holt sich nicht eklektizistisch, wie dies bei den englischen Künstlern der Fall war, seine Formensprache bei

der Renaissance. Geist von der Gotik ist bei Hodler wieder lebendig geworden, freilich in einer neuen Sättigung; das expressionistische Element gehört zu Hodlers eigenstem und entscheidendstem Künstlerinventar.

Die „Eurhythmie" zählt wohl zu des Künstlers am leichtesten, widerspruchlosesten aufgenommenen Werken. Das in sich gekehrte Dahinschreiten in des Lebens Herbst, der nicht alle Hoffnungen hat reifen lassen, ist ergreifend geschildert. Das Rhythmische wird förmliches Erlebnis auf diesem Bilde und erfüllt es mit einer wundervollen Ruhe und Gemessenheit — ein Andante maestoso. Das Problem des rhythmisch gegliederten Zuges oder Vorüberschreitens hat Hodler dann immer wieder beschäftigt, und wir wissen, daß sein Wandbild für unser Kunsthaus, von dem wir in der Ausstellung jetzt alle Versionen samt der Fülle der Einzelstudien beisammen finden, wiederum diesem Thema gilt: aus dieser architektonisch empfundenen, genau abgewogenen Aufreihung machtvoller menschlicher Körper soll ein monumentales Gesamtgefühl mit zwingender Gewalt herauswachsen. Die vier Frauen der „Empfindung" (von welchem Werke wir auch mehrere Versionen im Kunsthaus antreffen) übersetzen gewissermaßen die „Eurhythmie" ins Weibliche; nur daß das Ausdruckselement der Köpfe zurückgedrängt ist zugunsten der auf alle Weise sichtbar und fühlbar gemachten Expressivität der Bewegungsmotive und der Gebärdensprache. An dieser Steigerung ins Dekorative nimmt dann auch die farbige Organisation teil, die neue Bahnen einer weithin tönenden Farbenfreude einschlägt.

Das Jahr 1900 markierte Hodler mit dem „Tag". Das Studienmaterial (das Meiste bei den Handzeichnungen) bietet hier ganz besonders Herrliches, das kein Ausstellungsbesucher wird übersehen haben. Die gewaltige Konzeption dieses Werkes leuchtet sofort ein; der Wirkung des schwingenden

Rhythmus in der aus mächtigen Leibern gebildeten Halbellipse wird sich kein Beschauer entziehen können; das Seelische mag sich jeder in seiner Weise zurechtlegen – daß dieses dem Tag Entgegensehen über alle huldigende Dankbarkeit und feierliche Begrüßung hinaus auch Elemente leidvoller Scheu birgt, wird sich nicht bestreiten lassen. Hingewiesen aber sei auf die ungemein starke Betonung des Ornamentalen in diesem Bilde; es kommt dadurch für mein Gefühl ein Element der Unruhe in das Werk, die seiner sonstigen strengen monumentalen Haltung Eintrag tut. In dem großen Aufsatz über Gedankenmalerei, mit dem Karl Scheffler den Band „Deutsche Maler und Zeichner" einleitet, wird als eine Gefahr des dekorativen Charakters des Monumentalstils die Neigung zum Kunstgewerblichen namhaft gemacht. Beim „Tag" habe ich den Eindruck, daß Hodler dieser Gefahr nicht ganz entgangen sei. Und wenn man sich klar machen will, wohin auf solchem Wege selbst ein Künstler von dieser Potenz kommen kann, so sehe man sich das Bild „Der Traum" an, das man wie einen fremden Tropfen Bluts in Hodlers Oeuvre empfindet.

Warum sind alle diese großen Werke eines allgemeinen, symbolischen Inhaltes nicht Gedankenmalerei im mit Recht verrufenen Sinne dieses Wortes? Weil in ihnen nicht die Reflexion das Primäre ist, zu dem dann aus allen möglichen Stilen die Form gesucht wird, sondern weil Hodler überall von der lebendigsten Anschauung, dem intensivsten sinnlichen Empfinden ausgeht und so für seine Schöpfungen eine Vitalität von einer wahrhaft zwingenden Mächtigkeit erreicht, oder mit andern Worten, weil er einen Ausdruck für seine Empfindungen und Ideen, für seine Weltstimmung findet, der aus rein künstlerischen, von des Gedankens Bläße völlig unangekränkelten Erwägungen und Absichten stammt und daher auch das volle Recht hat, nur auf seine

künstlerische Qualität hin gewürdigt und beurteilt zu werden. Derselbe Hodler, den man — leider hat es Scheffler getan — des nachgeborenen oder wiedergeborenen Nazarenertums bezichtigte, hat in seinen Werken, die geschichtliche Stoffe behandeln; die auf herrlichen Landschaften der Natur in ihr Mark und in ihre Fülle nachgehen; die Bildnisse mit souveräner Lebensfülle ausstatten, — wahrlich zur Genüge erwiesen, daß er den festen Boden echten Künstlertums nie unter den Füßen verloren hat; daß er einer der größten Gestalter der Kunstgeschichte ist.

8.

Frühe schon hat Hodler mit Stoffen echt nationalen Charakters künstlerisch sich auseinanderzusetzen Gelegenheit gehabt. Das Turnerbankett, der Schwingerumzug, das neue Rütli sind aus der Atmosphäre der schweizerischen Feste heraus geboren. Daneben war auch ein eigentlich historisches Thema an ihn herangetreten: die Charakteristik Calvins im Rahmen seiner Genfer Lehrtätigkeit. Den zwei als alte Schweizer kostümierten Begleitern des Fahnenträgers auf dem Schwingerumzug hatte sich wenige Jahre später der zornige Krieger auf der abendlichen Walstatt beigesellt. Und nun brachte das Jahr 1896 Hodler eine doppelte Gelegenheit, die Regionen seiner seelisch beziehungsreichen, aus starkem und tiefem Erleben und Empfinden zu souveräner Monumentalität verdichteten Schöpfungen von der „Nacht" bis zur „Eurhythmie" mit denen konkreter, historisch oder kulturhistorisch gewissermaßen verankerter Gestalten und Geschehnisse zu vertauschen. Für die schweizerische Landesausstellung in Genf schuf Hodler die Serie der überlebensgroßen Gestalten im schmalen Hochformat, gemalten Pfeiler- oder Pilasterschmuck. Ausgezeichnete Spezimina besitzt unsere Kunstsammlung als höchst dankenswerte Depositа eines vornehmen Kunstfreundes, einige weitere sind dazu gekommen, so der Genfer Uhrmacher, der neben den kriegerischen Gestalten und den Aelplern die Feinindustrie unseres Landes verkörpert. Farbig von wahrer Deli-

kateſſe iſt unter den für Zürich noch neuen Geſtalten der alte ſchwörende Eidgenoſſe, vor weißlichem Hintergrund eine Sinfonie in Grau und Schwarz. Raſche, ſchlechtbezahlte Arbeit mußte Hodler hier tun; aber ſein mannhaft-kerniges Künſtlertum verleugnete er nirgends, und man darf ohne alle Uebertreibung ſagen: einen derart großzügigen und zugleich echt ſchweizeriſchen Wandſchmuck hatte man in unſerm Land noch nie erlebt. Nach dieſer Probe hätte Hodler für alle im Machtbereich des Bundes ſich bietenden Aufgaben monumentaler Art nie mehr ungenützt bleiben dürfen. Statt deſſen iſt Hodler, der aus dem im Auguſt 1896 ausgeſchriebenen Preisbewerb für die Wandmalereien in der Waffenhalle des Landesmuſeums im Januar 1897 als Erſtprämierter hervorgegangen war, nachher wie ein Schuljunge behandelt worden. Nun, er hat dann freilich den Rückzug von Marignano doch gemalt und damit dem Landesmuſeum einen künſtleriſchen Wert erſten Ranges zugeführt. Trotzdem dauerte es bis in die letzten Jahre, bevor Hodler auch die gegenüberliegende Wand in Angriff nehmen durfte; die Panoplien an der Wand erſchienen den Herren ſo viel notwendiger und ſchöner als die Schöpfung eines großen Künſtlers. Und als das neue Bundespalais gebaut wurde, fand ſich keine kleinſte Wand für Ferdinand Hodler. Es iſt nur zur Erinnerung.

Der große Karton für die als Pendant zum Rückzug von Marignano gedachte Schlacht von Murten verlieh bekanntlich dem Hauptſaal der diesjährigen Nationalen Kunſtausſtellung den heroiſchen Akzent. Im Kunſthaus gehört das Veſtibul und der Welti-Saal des erſten Stockes dem Hiſtorienmaler Hodler — ein Eindruck von einer hinreißenden Mächtigkeit. Zum Marignano-Wandbild wäre etwa zu bemerken, daß, ſo originell und geiſtreich der erſte Entwurf war, die endgültige Faſſung doch darin

jenen übertrifft, daß jetzt der Abzug der ruhmvollen Besiegten und ihre Deckung dem Verfolger gegenüber eine klare und wirksame Formulierung gefunden hat. (Wundervoll unter den Materialien zum Marignano-Bild eine farbige Zeichnung mit einem verblüffenden Esprit stenographisch, wenn man so sagen darf, hingeschrieben und durch die Rot farbig pikant belebt.) Die Komposition der „Schlacht von Murten" lernen wir in zwei Versionen kennen: die frühere gegenüber derjenigen, welche dann für den großen Karton, den wir im „Salon" sahen, maßgebend wurde, noch viel figurenreicher, gehäufter; über der Flucht-Kavalkade des zweiten, obern Planes noch ein weiterer Plan mit Zelten und Kriegsharsten, und man sieht, wie die Reiter verfolgt und beunruhigt werden. Die neue Version arbeitet mit nur zwei Bühnen: auf der Vorderbühne der Kampf des Fußvolkes; das stark Bewegte von Angriff und siegreicher Abwehr durch das prachtvolle Motiv des Systems der Querparallelen der Lanzen erstaunlich beruhigt. Dann auf der obern Bühne, den Rundabschluß des Feldes füllend, die in wilder Flucht davonsprengende Reiterei des Burgunderherzogs — von einer Ausdruckskraft stärkster Art. Wir kennen das Schema aus dem Jena-Bild Hodlers, von dem die Ausstellung wichtige Studien bietet, nicht zuletzt unter den Handzeichnungen im Bibliothekssaal, wo die große Kompositionsskizze besonders interessant ist, weil sie, wie die erwähnte frühere des Murten-Bildes, zeigt, was für eine vereinfachende, klärende, ordnende, konzentrierende Arbeit für die endgültige Fassung noch von Nöten gewesen ist. Man könnte dieses Schema als das von Ursache und Wirkung bezeichnen: aus der Aktion des Vordergrundes ergibt sich das Geschehen des obern Planes. Der Tiefenwirkung wird aufs entschiedenste entgegengearbeitet, dem Wandbild soll nach Kräften der Charakter des Flächen-

haften gewahrt bleiben. — Im Zusammenhang mit der Marignano-Komposition sind damals noch andere Entwürfe und Skizzen zu historischen Gemälden entstanden; das Preisausschreiben von 1896 hatte noch für weitere Wandflächen im Landesmuseumsbau bildlichen Schmuck vorgesehen und ein Füllhorn von Themata ausgeschüttet. In der Ausstellung gehören die Zeichnungen der drei Eidgenossen, des Hans Waldmann auf der Richtstätte, des Tell und Geßler dahin; dahin dann vor allem auch die Komposition für die Schlacht von Näfels. Der Vordergrund gibt hier gleichsam im Exzerpt den Charakter der Schlacht: auch der Uebermacht der Gepanzerten erwehren sich die auf ihre physische Schlagkraft sich verlassenden Schweizer; dieser Kampf der zwei Rückenfiguren gegen die drei Enface-Gestalten der Panzermänner gehört zum Großartigsten, was Hodler auf dem Gebiete der historischen Malerei überhaupt geschaffen hat. Für den Ausgang der Schlacht, die im Hintergrund tobt, ist dieses Duell im Vordergrund entscheidend aufschlußreich — eine wahrhaft geniale künstlerische Lösung. Aus dem Entwurf von Geßlers Tod hat Hodler bekanntlich die Gestalt des Tell herausgenommen und sie zu jenem unvergleichlich mächtigen Symbol des Freiheitskünders gemacht, das jedermann in Erinnerung hat. Leider fehlt dieser gigantische gemalte Tell in der Ausstellung, und wir müssen uns mit einer kleinen markigen Zeichnung von visionärer Schwarzweißwirkung begnügen.

In dem Saal, in dem sonst Weltis Kunst vereinigt ist und sein genrehaft anmutiges Landsgemeindebild die eine Wand füllt, herrscht jetzt, neben dem Holzfäller, dem würdigen Kollegen der dreinhauenden Krieger von Näfels, das Reformationsbild für das Rathaus in Hannover, von Hodler durch den Titel „Unanimité“ aus dem Bereich der einzelnen historischen Tatsache in den eines wertvollsten sozialen und

politischen Gedankens emporgehoben: durch die unvergleichliche Wucht der emporgereckten Arme, deren Höhengleichheit sich zu einer der Vertikalen mächtig entgegenarbeitenden Horizontalen addiert, ist dieser Einheitsgedanke Anschauung geworden. Die rauschende Farbigkeit, die Hodler dem großen Bilde gegönnt hat, gehört zu seinem Stil der letzten Jahre, in dem die Farbe zu einer so überraschenden Intensität, man kann sagen zu einem neuen, selbständigen Leben gesteigert worden ist. Gegenüber der ans Bunte streifenden farbigen Organisation des Hannover-Wandbildes (in der großen Fassung) dürfte man die wesentlich einfachere, deswegen aber um nichts weniger kräftig wirkende Skala des Kartons zur Schlacht von Murten als einen Vorzug empfinden.

Die herrliche schweizerische Bodenständigkeit der Kunst Hodlers, wie sie aus diesen trotz ihrem historischen Inhalt aus allem toten Historismus so selbstherrlich erlösten Schöpfungen einleuchtend wird, kommt dem mit Hodlers Kunst noch weniger Vertrauten wohl vor den Landschaften am stärksten zum Bewußtsein. Vom Landschafter Hodler weitläufiger noch zu reden, ist wohl überflüssig. Hier wird die Einstellung des Ausstellungsbesuchers sozusagen mühelos erfolgen. Wie sich der Stil dieser Naturdarstellung entwickelt hat, das übersieht man wohl am einfachsten und deutlichsten in dem Loggia-Raum. Die Schritte von der Alpenlandschaft von 1883, die sich den Prix Calame errang, und bei der Hodler sich am meisten für das Schilf im Vordergrund scheint interessiert zu haben, das meisterlich gemalt ist, zur „Lawine" von 1887 und zum Herbstabend von 1892 sind aufschlußreich genug für das Vorwärtsstreben zum Wesenhaften, zur Gliederung und Vereinfachung, zur erhöhten Sichtbarmachung — die Allee mit dem Herbstlaub (im „Herbstabend") verhält sich in dieser Hinsicht zur

„Lawine" ungefähr gleich wie die „Nacht" zu den „Enttäuschten" und der „Eurhythmie". Und wie dann die dekorative Pracht der Farbe eine immer größere wird; wie die Gesetze der Rhythmisierung, des Symmetrischen, des Parallelismus aus den figürlichen Kompositionen auch auf den Landschaftsstil übertragen werden: auch dafür enthält die Loggia prächtige Belege, und in der Ausstellung des Genauern noch diesem Entwicklungsprozeß nachzugehen, bietet reichen Genuß. Uebersehen wird man dann auch nicht, wie die Landschaften der jüngsten Zeit an dem gesteigerten farbigen Leben in Hodlers Schaffen partizipieren, ja wie der farbige Ausdruck gelegentlich geradezu die Vorherrschaft an sich reißt. Es sei in dieser Hinsicht etwa auf Bilder wie „Die Alpwiese" oder „Vor Sonnenaufgang" hingewiesen. Man mag dann auch vergleichen, wie jetzt der „Hafen von Genf" sich darstellt gegenüber dem Bild dieses Inhaltes, das der Zwanzigjährige gemalt hat.

Das Porträt hat Hodler immer wieder gepflegt. Seine Selbstbildnisse sind wertvollste Dokumente seiner Entwicklung, seiner künstlerischen wie seiner seelischen; die scharfe, kühle Klarheit des Auges, die feste Energie im Bau des Kopfes, die breitschultrige Kraft, wie sie gerade in den letzten Porträten so entschieden betont ist: diese geistigen und physischen Charakteristika straft seine Kunst wahrlich nicht Lügen. Daß er aber auch dem Zarten und Feinen beizukommen weiß, welcher Besucher der Ausstellung möchte das in Abrede stellen? Die Frauenköpfe werden in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich sein. Das Damenporträt von 1896 (im Oktogonkabinett des 2. Stockes) gibt auch seelisch Wundervolles, gerade so wie im selben Raum die Frau mit Nelke und das Mädchen mit dem Mohn. Aber auch unter den farbig sprühenden Köpfen der letzten Jahre findet sich so mancher, bei dem das innere Wesen der Dar-

gestellten siegreich herausleuchtet. Daß temperamentvolle, charakteristisch bestimmt geprägte Köpfe bei Hodler besser fahren werden als solche, die nur das sind, was man hübsch nennt: das unterliegt wohl keinem Zweifel. Es zieht ihn überall letzten Endes doch zum Rassigen, zur Eigenart. Unter den Herrenbildnissen steht das des Schriftstellers Morhardt wohl an erster Stelle; das Geistige, was in diesem Kopf steckt, wird vollkommen anschaulich; man glaubt hier eine besondere Sympathie für den Dargestellten zu spüren, die auch die geistigsten Züge zu fassen und zur Geltung zu bringen weiß.

Im Treppenhaus hat in der Nische, wo sonst eine Porträtbüste Adolf Hildebrands steht, eine Plastik Hodlers ihre Stelle gefunden, die einzige, die er geschaffen: ein Frauenkopf in Gips. Er entstand aus dem Bedürfnis Hodlers heraus, die Züge der Frau, die er während ihrer Krankheit und ihres Sterbens festzuhalten nicht müde geworden ist — wie er auf der wundervollen Zeichnung der Frau mit kleinem Kind ihr kurzes Mutterglück mit ein paar Meisterstrichen gefaßt hat —, auch in plastischer Rundung aufzubewahren. Man wird diesen feinen leidenden Kopf nicht mehr vergessen. Nicht weil er als Kunstwerk sich der Fülle von Meisterschöpfungen des Zeichners und Malers Hodler an die Seite stellen dürfte, sondern weil diese stille, schlichte Plastik in ganz besonderm Sinne ein Seelendokument des großen Künstlers darstellt.

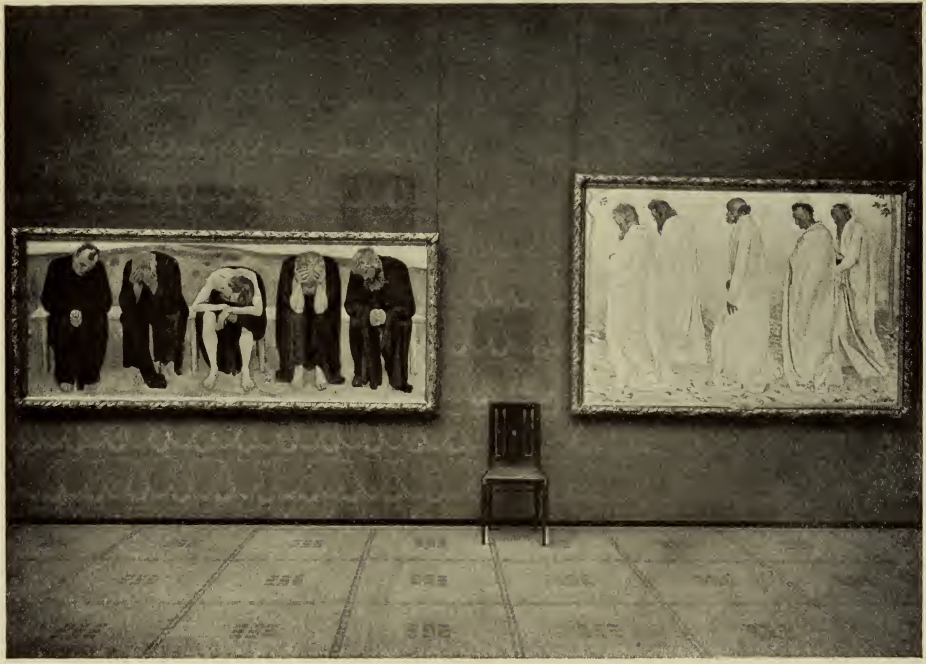
Inhaltsübersicht

Vorbemerkung . . . . . Seite 7

1. (S. 9—12) Frühzeit: Der Student S. 10, Der Schüler S. 11, Der Schreiner S. 12.
2. (S. 13—18) Porträt Fräulein L. — Damenbildnis — Mädchen mit Schiefertafel (S. 13). — Sebastian — Frau auf dem Todbett — Die Strickerin — Turnerbankett (S. 14). — Porträt Frau Landolt (S. 15). — Die spanische Reise (S. 16). — D. Landschaften, Die Kuh (S. 17 u. Taf. II). — Uhrmacheratelier (S. 17 u. Taf. I).
3. (S. 19—23) Das Gebet (S. 19 u. Taf. II). — Der Zornige (S. 21). Der Schwingerumzug (S. 21 ff. u. Taf. III).
4. (S. 24—28) Selbstporträt (S. 24 vergl. Umschlag). — Der alte Schweizer — Die Polytechnikumskartons (S. 24/25). — Der philosophierende Arbeiter (S. 25 u. Taf. IV). — Interieurs (S. 26). — Müller, Sohn und Esel (S. 27). — Calvin im Hof der Genfer Hochschule (S. 27 u. Taf. V).
5. (S. 29—32) Der zornige Krieger — Der Dialogue intime (S. 29 fg. u. Taf. VI). — Puvis de Chavannes (S. 30, Taf. III Aufgehen im All). — Das mutige Weib (S. 31 u. Taf. VII). — Die Lawine (S. 31 u. Taf. VIII).
6. (S. 33—37) Die Nacht (S. 33 fg. u. Taf. VI). — Darstellung des Todes (S. 34 u. Taf. X). — Die Liebe (S. 36). — Der spätere Stil (S. 35/36).
7. (S. 38—43) Die Enttäuschten — Die Lebensmüden (S. 38/39 und Taf. IX, X, II [Stelzfuß]). — Der Auserwählte (S. 39, Studien auf Taf. II u. XV). — Der Präraphaelitismus (S. 40). — Die Eurhythmie — Die Empfindung — Der Tag (S. 41/42 u. Taf. IX u. XI). — Gedankenmalerei (S. 42).
8. (S. 44—50) Das Historienbild (S. 44 fg.): Marignano — Murten (Taf. XII). — Näfels (S. 47). — Unanimité (S. 47/48). — Die Landschaft (S. 48/49 u. Taf. VIII, XIII, XIV, XVI). — Das Porträt (S. 49/50 u. Taf. XV, XVI) — Der Plastiker.

Die Tafeln beruhen auf photographischen Aufnahmen, die die Zürcher Kunstgesellschaft von den Räumen der Hodler-Ausstellung hat herstellen lassen, und aus denen sie diese Auswahl unsrer Publikation freundlich zur Verfügung gestellt hat.

128
82
106



A.K.
E.60J

Zürich
12. Jan. 1933

Nr. 3354